
書 評

評介 *Rewriting Modernism:
Three Women Artists in
Twentieth-Century China**

劉 宇 珍 **

書 名：*Rewriting Modernism: Three Women Artists in
Twentieth-Century China*

編 者：Phyllis Teo（張慧玲）

出版時地：Leiden: Leiden University Press, 2016

頁 數：304 頁

女性主義思潮對藝術史學的影響，可追溯自 1960 年代，

* 收稿日期：2019 年 1 月 15 日，通過刊登日期：2019 年 7 月 4 日。

** 國立故宮博物院書畫處助理研究員

也因此而為學界導入了新問題、新方法與新的省思。¹ 然直至 1988 年，中國藝術史的領域才出現以女性藝術家為焦點的大型展覽「玉臺綜覽：中國女性藝術家·1300-1912」(*Views from Jade Terrace: Chinese Women Artist: 1300-1912*，以下簡稱為「玉臺綜覽」)。² 在過去的畫史撰述裡，女性畫家多被視為男性大師風格的傳衍邊陲，無足可觀；此展覽則將女性視為創作的主體，挖掘復原她們的生平與畫作風貌，讓人不得不正視女性藝術家的存在，也將女性與性別的議題帶入中國藝術史的學術書寫。³ 自是以來，與女性相關的藝術史研究應運而生，成果斐然，該展覽的劃時代意義不言可喻。⁴ 然

¹ Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, "The Feminist Critique of Art History," *The Art Bulletin* 69:3 (September 1987), 326-357; 曾曦淑，〈女性主義觀點的美術史研究〉，《中央大學人文學報》，期 15 (1997 年 6 月)，頁 81-121；劉瑞琪，〈女性主義藝術史研究方法論〉，《近代中國婦女史研究》，期 8 (2000 年 6 月)，頁 195-235。

² 該展覽於 1988 年 9 月 3 日-11 月 6 日在 Indianapolis Museum of Art 舉行，後至 Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1988 年 12 月 6 日-1989 年 1 月 15 日)、Asian Art Museum of San Francisco (1989 年 2 月 15 日-4 月 2 日)、National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. (1989 年 4 月 24 日-6 月 4 日)與 Hong Kong Museum of Art (1989 年 6 月 30 日-8 月 27 日)巡迴展出。

³ Marsha Weidner and Debra Edelstein, et al. eds., *Views from the Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1989).

⁴ 略舉其大者如討論女性形象的 Marsha Weidner ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Paintings* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1990); Aida Yuen Wong ed., *Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012)。如討論女性贊助的 Hui-shu Lee, *Empresses, Art, and Agency in Song dynasty China* (Seattle and London: University of Washington Press, 2010); Yu Ping Luk, *The*

而，「玉臺綜覽」之後，仍少有中國女性藝術家受到「(男性)大師級」般的對待，視其藝術成就為研究價值之所繫，並依畫家的生命轉折，類聚排比其作品，藉以尋繹畫家之風格發展與創作本心。⁵ 新加坡學者張慧玲(Phyllis Hwee Leng Teo)所著《改寫現代主義——廿世紀中國的三個女性藝術家》(*Rewriting Modernism: Three Women Artists in Twentieth-Century China*，以下簡稱為《改寫現代主義》)一書，則可謂是以藝術史「大師」書寫模式來探討女性藝術家的著作。該書以潘玉良(1895-1977)、聶鷗(1948-)與尹秀珍(1963-)等活動於 20 世紀、分屬於不同世代的三位女性藝術家為主角，勾勒她們如何於中國自傳統邁向現代的劇烈轉變裡，淬鍊出

Empress and the Heavenly Masters: A Study of the Ordination Scroll of Empress Zhang (1493) (Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2016); 以及討論慈禧太后之藝術製作的專號 *Nan Nü: Men, Women and Gender in Early and Imperial China*¹⁴ (2012)。

⁵ 像這樣的男性大師可以文徵明(1470-1559)為代表。相關的專書(monograph)至少有以下數種：Jean Pierre Dubosc, *Wen Tcheng-ming et Son Ecole: Peintres Chinois du XVIIe Siècle* (Lausanne: M. Bridel, 1961); Anne de Coursey Clapp, *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity* (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publishers, 1975); Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming, 1470-1559* (Michigan: University of Michigan Museum of Art, 1976); 江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》(臺北：國立故宮博物院，1977)；Craig Clunas, *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming, 1470-1559* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004)。然在女性藝術家方面，固然有以此為題的碩博士論文，如賴毓芝，〈前進與保守的兩極：陳書繪畫研究〉(臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996)、Monica Merlin, “The Late Ming Courtesan Ma Shouzheng (1548-1604): Visual Culture, Gender and Self-fashioning in the Nanjing Pleasure Quarter,” (DPhil. Thesis, University of Oxford, 2013)，但研究性專書卻至今闕如。

自我獨立的藝術風格（頁 8）。

全書共分五章：第一章與第五章分別為〈導論〉(Introduction)與〈結論：掌握再現主動權的中國女性〉(Conclusion: Chinese Women as Active Agents of Representation)，核心篇章則依時代先後分別討論潘玉良、聶鷗、與尹秀珍的生平與藝術。作者視作品為創作者個人自我表現的媒介，故此三章的寫作手法大體相類，先介紹藝術家養成的時代背景，再將其作品依題材或創作階段分類，以與畫家的生命歷程與藝術思索相映照，並加以詮釋。

第二章〈潘玉良：被誤解的西畫「女性大師」(Pan Yuliang: The Misunderstood “Mistress” of Western Painting)，是最有趣的一章。其章題刻意使用「mistress」（情婦/女性大師）這個雙關語，點出潘玉良為妓、為妾的出身，及其日後翻然成為上海 1930 年代畫壇西畫健將的戲劇性人生。⁶ 潘玉良身後所遺留的作品於 1984 年運回中國，入藏安徽博物院，共計 4749 件。⁷ 其中以女性題材為最大宗，特別是裸女與自畫像。作者將這些女性題材的畫作，歸納為「非西方」的有色女性形象，以及具有自我投射意味的畫作。後者又可分為母親形象、自畫像、及其他畫作。作者以為身為女性的潘玉良竟描繪易於承載男性欲望的「非西方」裸女題材，或有不同於薩伊德所言「東方主義」式男性殖民者觀視的考量（頁

⁶ 她傳奇的一生，早已改編為電影（「畫魂」，1993 年）與電視劇（「畫魂：潘玉良」，2004 年）。作者或以為世人只對潘氏的生平感興趣，忽略其於藝術上的成就，故稱之為「被誤解」的大師。

⁷ 其中有 361 件油畫、363 件水墨畫、3982 件素描與習作、4 件雕塑、6 件版畫、13 件浮雕與銅版、以及 30 件其他藝術家的作品（頁 35）。

64)。考察潘玉良在法國的處境，可知其儘管參展的機會層出不窮，賣畫的市場卻有限；安徽博物院藏品雖是今日研究潘氏最重要的寶庫，卻也間接證明她未售出的作品數量眾多（頁 66），故其女性題材之作，應非為了男性贊助者所繪。作者以為潘玉良在市場上的挫敗，乃由其性別（如其受矚目的程度遠不及同時期旅居法國的男性藝術家如趙無極(1921-2013)、常玉(1901-1966)等人，頁 67-69）、種族（如其展出平臺往往受到「中國畫家」之標籤的限制，囿限了人們對其藝術性的評價，頁 69），與本身對畫廊制度的不信任所致（如潘玉良未與法國當時以男性為主導的畫商簽下長期合作的合約，頁 68）。而這艱難的生存處境，反過來促使潘玉良將和她一樣的「非西方」女體，當作自我表現的場域（頁 70），故有諸多有色人種裸女畫像存世。因潘氏貧困，無法負擔人體模特兒的費用，畫裡有著東方人身形輪廓、體型略胖的裸女，極有可能是她自己。如此一來，潘玉良一方面將自己置於男性觀視與消費的中心，成為脆弱的被觀看/被殖民者，一方面則盤踞著創作者的主體位置，以作者之姿，擾亂男性觀者對於恭順的女性/被殖民者的拜物想像（頁 70）。作者以為，藉由擾動男性觀視裡既有的權力關係，潘玉良將中國的女體，置於如同西方白種女性的身體一般的地位，成為值得描繪與審美的對象（頁 71）。而其〈黑與白的對比〉（圖 2.14）一作，凝視著畫裡白種裸女的目光，來自於一旁的非裔裸女，亦可謂顛覆了傳統上預設為白種男性的觀視（頁 75）。潘玉良以「非西方」的女性做為觀看的主體，可說是挑戰了西方裸女圖像以白種女性為審美對象的種種價值建

構(頁 75)·亦為其超越於同時代女性畫家如方君璧(1898-1986)、蔡威廉(1904-1939)、與孫多慈(1913-1975)等人之處(頁 72)。

在母親形象的討論裏·作者饒有新意地將潘玉良〈我的家庭〉一作亦納入討論。此作描繪其夫潘贊化(1885-1959)與潘贊化之子在畫室觀看她作畫;畫裡具備母職的潘玉良·並未從事一般「母親該做」的事·反而以畫家之姿現身。作者藉此帶入潘玉良對母職的矛盾情結·以之對照其他有嬰兒相伴的裸女圖·而得出一反前人的結論:先前多將這類圖像視為潘玉良對母愛之渴求、或對成為母親的冀望;作者則視之為擺盪於傳統母職與現代女性追求自我的焦慮表徵(頁 88)。而潘玉良大多數的自畫像·則與其現實裡豪邁、粗線條的形象大相逕庭;她筆下的自我往往身著旗袍·略帶憂思。作者以為這個優雅的自我·可視為潘玉良的內在追索(頁 92);旗袍一方面是當時中國女性追求「現代性」的展演道具(頁 95)·一方面則可作為潘玉良身在異地的國族認同·雖然在西方的人眼中·這樣的裝束只是更強化其身為「他者」的身分(頁 92)。這樣的自我形象·在潘玉良 1963 年〈自畫像〉裡有所突破。畫中潘玉良敞開旗袍裸露胸脯·公開了其與畫中裸女無二無別的身分·挑戰了視女性裸露為不雅的中国文化傳統·而畫面上大膽的色彩與線條·或亦宣示著現代主義藝術「不問所畫內容·但觀形式本身」的意旨(頁 98)。

第三章〈聶鷗:社會主義背景下的現代文人女性藝術家〉
(Nie Ou: Modern Literati Woman Artist of Socialist Background)·

與第四章〈尹秀珍：在後現代資本主義中國裡構建記憶與女性氣質〉(Yin Xiuzhen: Constructing Memories and Femininity in Postmodern Capitalist China)，或有意以二人作為「官方/非官方藝術」的對照。聶鷗於文革期間下放到山西的小農村工作，文革結束後就讀於北京中央美術學院，畢業後進入北京畫院成為國家畫師。當 1980 年代與尋根文學相呼應的視覺藝術潮流「鄉土風格」興起之時，聶鷗的下鄉經驗開始成為其創作的源泉(頁 150)。1985 年後的「新文人畫」運動(頁 158)，強調在傳統中實驗創新，融會西方現代主義思想，復使聶鷗從油畫媒材轉向水墨畫的探索，而自青年時期的社會寫實主義轉為更富抽象意趣的創作。作者以為在充滿矛盾與箝制的社會主義背景下，聶鷗身為國家支持的畫師，筆下的農民卻無樣板畫裡常見的光明燦笑、亦不刻意反映農村生活的困苦，反而流露其個人對農村歲月的內省與觸發，信手拈來皆閃爍著獨具的靈光，可說是在創作自由受限的環境裡，仍能掙脫體制的桎梏，找到性靈抒發空隙的藝術家(頁 123)。

而尹秀珍則與 1985 年後興起的「前衛」藝術潮流相關。20 世紀初西方現代主義所追求的反傳統、求創新與自我表現等目標，在該世紀的最後二十年復滋養了中國前衛藝術的生成(頁 92-93)。1989 年二月的「現代藝術大展」，原是首度獲得官方展覽許可的「非官方」藝術展，卻因展出具挑釁意味的行動藝術與前衛裝置，開幕後不久即被迫關閉。同年六月的天安門事件，亦令前衛藝術活動漸趨於沉寂。隨後的「政治普普藝術(Political Pop)」與「玩世寫實主義(Cynical

Realism)」潮流，雖為譏諷時局的反對派，卻因西方藝術市場的喜好，而成為藝壇主流（頁 197-199）。然尹秀珍並未走上這條道路。她是首都師範大學培育出的中學美術教員，嫻熟於寫實的技法，也曾不解前衛藝術的價值。然當「政治普普」大行其道時，她卻意識到傳統平面媒材在表達上的限制，開始積極尋找更貼近時代脈動的新手法。作者以為尹秀珍選擇人們較不熟悉、無市場、無可收藏、且不討當局喜好的表演與裝置藝術形式，乃是其創作自由的展現（頁 199-200）。她雖從不宣稱自己與女性主義有關，但那貼近女性生命經驗的媒材，如手縫的棉布鞋與二手衣物等，為其作品增添一股女性氣質，使之成為中國女性主義藝術家的代表（頁 205）。

將這三位時代背景、慣用媒材與活躍場域殊異的藝術家並置討論，無疑是本書最具企圖心的選擇。此三人之藝術養成階段分屬於「民國」、「文革」、與「後文革」等三個時期；慣用的創作媒材有油畫、雕塑（潘）、水墨（聶）與裝置藝術（尹）之別；在斷代的屬性上，亦有「現代」與「當代」的不同，而多以潘玉良為 20 世紀初期西方現代主義影響下的產物，以聶鵬與尹秀珍為當代藝術的一環，後者甚至常被當成後現代藝術來探討。這些時代、媒材與場域的差異，常作為學科裡子類別的劃分標準，少有研究者跨越諸界域作宏觀的統整與分析。又因藝術家的活動年代各別，相關資料的異質性亦高；如潘玉良有不少法文資料，聶鵬、與尹秀珍則可進行一對一的訪談。再加上作品的收藏狀況不同，如尹秀珍的作品多為裝置的展演，未必有收藏地，多需仰賴

照片資料，研究起來相當不容易。作者不以此為苦，選擇在一本書中涵括三個世代的女性，使此書一方面紹述「玉臺綜覽」追復女性藝術家創作境遇之立意，一方面藉由探討她們的生平與作品，令讀者窺見女性畫家在 20 世紀中國百年來所可能遭逢的創作處境，難能可貴。故除可將本書視為潘、聶、尹三人的專門研究外，在某種程度上亦可作通史而觀，以了解中國自民國時期至文革後的當代藝術發展脈絡。

然而，本書書名雖具有「改寫」現代主義的抱負，作者卻未明言所欲改寫的是現代主義的哪一部分；是在西方現代主義的架構下為中國女性藝術家掙得一席之地？還是從根本上質疑其特徵、標準與價值的普世性？作者對「現代主義」一詞並未具體界定，只說此詞乃用以描述「因應現代化(modernisation)之變局而興起之藝術或文學運動裡的種種文化傾向」(頁 15)；至於這些「傾向」的內容為何，並未明說。⁸ 書裡剖析三位女性藝術家的生平、背景、與作品，本欲彰顯以歐美發展為典範的現代主義理論並不全然適用於世界的其他地區。如〈導論〉中指出，若以歐美的現代主義為標準來檢視他方的現代主義，後者只能是西方典範的「非原創性取用」(unoriginal appropriation)，而非「因地制宜的調適」(appropriate adaptation, 頁 14)；源自西方的現代主義，僅代表西方觀點，無法含攝「現代主義」外溢時各地不

⁸ 作者以「現代性」(modernity)一詞指稱政治、社會、文化、經濟與科技等方面較為先進的國家在社會變遷過程中所表現的種種特徵；而以「現代化」(modernisation)一詞指稱這些國家獲致這些特徵的過程(頁 16)。

同的接受與轉譯情形(頁 16-17)。又因現代主義關於創造力與原創性的神話乃由西方父權社會所形塑，故現代主義正典(modernist canon)裡亦摒除了中國女性藝術家的存在(頁 18)。是以作者藉由尋繹藝術家的原創性，說明現代主義的精神亦可見於中國女性藝術家(頁 14)，並主張其藝術本身即是對中國現代性的獨特反應(頁 18)。然而，綜觀全書，作者對現代主義的理解似乎僅聚焦於藝術家個人原創性的追求；書裡的三位主人翁之所以適用現代主義的討論，皆因其最終能淬鍊出自我獨立的風格(artistic individuality，見頁 8、9)。而以「個人原創性」(individuality)來討論三位女性藝術家所展現的「現代主義」，實與西方現代主義所追求的大方向並無二致。其「改寫現代主義」的企圖，或仍是以西方現代主義所重視的「個人原創性」來凸顯這三位女性藝術家的大師身分，而非根本上地質疑其判準。

〈導論〉裡又以當代重要的女性藝術展覽，如 2007 年的「全球女性主義群像：當代藝術的新方向」(Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art)與 2013 年的「SRI：多元女性主義抗衡多元父權體制」(SRI: Multiple Feminisms Counter Multiple Patriarchies)，說明女性主義亦因跨國際與跨文化的串聯，而體會到各地女性所面臨的問題殊異，絕非發源於西方的女性主義所能統攝，故不再強調身為女性的共同經驗，而有多元女性主義(multiple feminisms)之生(頁 25-28)。然而，此多元女性主義的關懷，似乎僅適用於潘玉良一章，其餘章節除平鋪直敘女性藝術家的養成與作品特質外，並無太多性別分析，使得〈導論〉裡對女性主義發展的

鋪陳未能形成一個貫串三位女性藝術家的問題意識。書裡所涉及的性別探討，如藝術學校裡選擇畫裸體畫的男女比例（頁 145-146）、女性藝術家與同樣身為藝術家的丈夫如何分擔家務等（頁 155、218），亦未能架構出更大的論述。在討論三人如何在不同的社會情境下發展出自我獨立的藝術風格時，除了潘玉良以女性的身分同時對抗歐洲與中國對女性與藝術的既成看法之外，看不出性別所扮演的角色。就連聶鷗與尹秀珍自己都不認為「性別」對自己的藝術事業有何影響，甚至拒絕接受女性主義藝術的標籤（頁 238-239）。此現象本身即值得探討，然作者並未深究，只繼續介紹幾個更年輕、勇於以自己身體作文章的女性藝術家（頁 244-246）。此外，作者亦未明言何以選擇潘玉良、聶鷗、尹秀珍這三人的組合，而非其他。實此三人的組合或可用以探討「作畫」一事由業餘漸轉向職業時，過去中國女性藝術家的幾個來源——如與藝術家交好的妓女、藝術家的妻、女（聶與尹的丈夫亦同為藝術家）等，在現代化過程中所遭逢的處境。而根據書裡的描述與配圖，也讓人不禁好奇在「新文人畫」運動裡，聶鷗如何面對歷史上以男性為主導的「文人畫」傳統；而尹秀珍對其創作媒材的選擇又是否刻意與其夫婿有別，以呈現一剛一柔、一陰一陽的區別（見彩圖 15）。惜書裡對這些問題都沒有進一步的思索。

然踵武「玉臺綜覽」的鴻圖、復原女性藝術家的生平與藝術，依舊是中國藝術史急須從事的工作。三位藝術家中，目前僅潘玉良的相關研究較多，聶、尹二人的較少。本書不失為補全此學術缺口的重要著作，也將成為後續相關研究的

立基點。